

Ha sido un lugar común el apuntar la fácil imitación de la poesía del poeta cordobés de parte de los escritores portugueses y brasileños. Segismundo Spina asevera que Góngora «não chegou a criar uma grande escola, pois seus discípulos, seus seguidores, dificilmente conseguiram ultrapassar a mediocridade literária» (Spina, 1967:14-15). La historia todos la conocemos, pero conviene repasarla una vez más. Mientras Francisco Cascais, Juan de Jáuregui, Cristóbal Suárez de Figueroa, Manuel de Faria e Sousa, Francisco Manuel de Melo y Luís António-Verney censuraban el conceptismo barroco, lo defendían Pedro Díaz de Rivas, Luis Carrillo y Sotomayor, y Diego Saavedra Fajardo. Dentro del ámbito lusobrasileño, que es el que verdaderamente nos interesa, Xavier Marques afirmará que «...foi assim que Portugal, rendido ao gosto estrangeiro ao ponto de substituir pelo verso heróico a sua tradicional redondilha, conheceu além do cetro dos Felipes a ditadura de Góngora» (*Música* 1929: 22). Ares Montes ha comprobado que la influencia del cordobés es incluso más fuerte que la de Camões en el XVII (33) y, si bien la tesis se aplica a la gran mayoría de los poetas barrocos en lengua portuguesa, para el caso de Manuel Botelho la situación es distinta como pretendemos demostrar. A título de aclaración: no se trata de negar la imitación de Góngora en Botelho ni mucho menos, sino de considerarla absolutamente singular en la forma como el brasileño elude la contribución servil del autor de *Soledades*. Por idéntico examen, se percibe también que la contribución de Camões es insidiosa en Botelho y visible en Góngora, lo que hace que muchas veces el gran poeta portugués llegue al brasileño a través del español (Ares Montes 184-5; Spina 1967: 31).

La crítica romántica y luego la positivista (p. ej., Silvio Romero) han sido inconsecuentes en sus ataques a Manuel Botelho. El empeño en atacarlo y el error de muchos de esos críticos fue haber encasillado a nuestro poeta en la misma categoría de los vicios de los escritores menores que aparecen en *Postilhão* y en *A fenix renascida*, casi todos fieles y débiles imitadores de Góngora. Estimaban que por ser, de un modo u otro, incuestionablemente barroca y contemporánea a la de los demás poetas antologados, la poesía de Botelho debería también de ser necesariamente gongorina. Nada más equivocado, como trataron de demostrarlo dos voces disonantes, José María da Costa e Silva e Inocencio da Silva (*Música* 1929: 21), quienes conceden que la presencia de Góngora es innegable, pero no por las mismas razones de gusto y de época aducidas sino por una presencia disfrazada y sutil sin aquel servilismo al cual se someten sus coetáneos. Así, el disfraz gongorino consiste en lo siguiente: mientras un número considerable de poetas estaba imitando, glosando y plagiando a Góngora, Botelho de Oliveira, sin dejar de adherirse totalmente a la poética del cordobés, optó por utilizar una forma más disimu-

lada y por ende más rica del concepto de imitación, sin caer en el mecánico, grosero y rudimentario acto de copiar de los demás. Aquí es donde vemos hasta qué punto estaría perjudicada la sin duda notable y genial capacidad poética de Gregório de Matos, quien muchas veces —como nos ha enseñado Ares Montes y para usar una frase expresiva y conocida— «ha entrado en los cofres de Góngora»⁷.

El caso de Manuel Botelho se hace particularmente más difícil en cuanto a sus precursores por la extrema cercanía de las épocas y de las cualidades poéticas «[d]el culto Góngora» y «el delicioso Marino» que él tanto admiró (*Música* 1953: 2). La influencia del italiano en Manuel Botelho y más tardíamente en otros escritores brasileños como Manuel de Itaparica y Francisco de São Carlos responde también, como lúcida-mente ha visto Sergio Buarque de Holanda, a aquella «reação contra o espanholismo literário [que] não deve ter nascido, entre nós, com os árcades»⁸. Y será todavía esta misma reacción la que nutrirá a los poetas del XVIII en Brasil y los hará gravitar en torno a un nuevo *cavalier*, ahora llamado Metastasio. No es difícil advertir en el dibujo programático de *Lyra sacra* y las cuatro *Rimas* de Manuel Botelho el eco de las *Rime* (1602) y la *Lira* (1614) de Marino⁹.

De lo anterior se infiere, con una inevitable obviedad, que tanto Góngora como Marino (el italiano menos) estarían presentes en la poesía de Manuel Botelho. Menos obvia es la constatación de que esta presencia se hace escurridiza cuando el crítico quiere asirla. De ahí que surja la dificultad en algunos trabajos, por ejemplo, el excelente estudio de Carmelina Almeida (*O marinismo de Botelho*), de querer mostrar los influjos del poeta italiano sobre el brasileño¹⁰. Una vez rigurosamente formulado el problema de la imitación como tal en el XVII, la autora hace notar que, por lo general, Botelho sin lugar a dudas ha logrado con mucho éxito asimilar la literatura del barroco.

«Ele sabe disfarçar o que colheu nos outros de uma maneira bem harmônica e esta sua busca na seara alheia dificilmente se revela aos que não se aprofundam nas fontes de origem, Marino, por exemplo». (De Almeida 87)

⁷ Compárense los sonetos «Mientras por competir con tu cabello» e «Ilustre y hermosísima María» de Góngora con el «Discreta, e formosíssima Maria» de Gregório de Matos.

⁸ Ver Buarque de Holanda 56.

⁹ La verdad es que estamos hablando de una única obra. Marino publica en Venecia sus *Rime* y más tarde se le añade una terza parte, dándole un nuevo título, *Lira*. Manuel Botelho podría también estar pensando en las *Rythmas de Camões* (la ed., 1595).

¹⁰ Así describe Teixeira Gomes esta dificultad: «Trata-se, quase sempre, de autenticas recreações a partir de temas, metáforas ou outros expedientes retóricos usados com frequência por Marino, o que torna difícil transcrever exemplos para apreciação dos leitores» (221).

Sin embargo, a un nivel textual, aun si se quiere ir más hondo en los orígenes de esta poesía, le cuesta a esta autora demostrar las identidades o semejanzas entre los dos escritores. Parte del problema es que el análisis tropieza con los achaques estilísticos y las variaciones en torno a los mismos temas aprendidos de la escuela renacentista y barroca. Por eso, al estudiar la poesía amorosa de Quevedo, José Manuel Blecua hablará de una «lengua cristalizada» del barroco y de la imposibilidad de «evadirse de tanto tópico, como tampoco [...] de los temas intrascendentes y de puro juego» (*Quevedo xcvi*).

Todo eso puede resumirse así: la poesía de Manuel Botelho, me apresuro a repetirlo, poesía que principalmente debe su existencia al barroco, es una hija desgarrada que procura minimizar el efecto de su paternidad a través de la borradura de ciertos trazos de herencia. Digo *ciertos* porque es el tipo de poesía a la cual le gusta el disfraz, sea gongorino o mariniano. Y en rigor, como todo acto de disfrazar, revela una doble actitud, sin la cual el disfraz deja de ser máscara; su poesía niega y afirma a Góngora, se adhiere y rechaza a Marino, alentada por la imitación artística. No se trata, pues, de eliminar los orígenes totalmente, actitud antinatural e impensable para la mentalidad barroca. Consiste sobre todo en «despistar», «borrar las huellas», «disimular», en aquella acepción antigua del vocablo. Son acciones –registra Covarrubias– que se aplican también a «los manjares quando se dissimulan, de manera que no se conocen, por estar guisados extraordinariamente, se dize disfraçarlos». ¿Y qué mejor conciencia tenía Manuel Botelho del disimulo del lenguaje al revelar esa predilección tan barroca por las imágenes gustativas? Con éstas, remite a la cuestión central de su poética y la del barroco –la imitación–, la cual se define por una toma de conciencia de que las «Musas se fizessen brasileiras» y que «como a doçura do açúcar é tão simpática com a suavidade do seu canto, acharam muitos engenhos» auxiliadas por los poetas de Italia y España (*Música* 1953: 3). La metáfora gustativa se transporta a este otro poemario, *Lyra sacra*, para dar cuenta del sentido edificante que también tenían sus versos, adoptando una vez más el principio horaciano de enseñar deleitando:

«Creyo, ã serâ bem reçoebido assim dos coraçõis deuotos, como dos entendim.^{tos} doutos, porã com a doçura do metro se fica suauisando o mantim.^{to} spiritual; ã está tão deprauada a natureza humana, ã p.a lhe tirar o fastio das viandas celestiais, lhe he neçessr.^o o tempero da elegancia poetica». (*Lyra sacra* 9-10)

De los procedimientos poéticos de Góngora, ninguno más eficaz que aquél de la recolección en el famoso soneto 149 («Mientras por competir con tu cabello») que Manuel Botelho imitó de manera ejemplar en dos

de los suyos («Anarda vê na estrêla, que em piedoso» y «Bello el clavel ostenta sus colores»):

<p>(1985)</p> <p>Mientras por competir con tu cabello oro bruído al sol relumbra en vano; mientras con menosprecio en medio el llano mira tu blanca frente el lilio bello;</p> <p>mientras a cada labio, por cogello, siguen más ojos que al clavel temprano, y mientras triunfa con desdén lozano del luciente cristal tu gentil cuello,</p> <p>goza cuello, cabello, labio y frente, antes que lo que fue en tu edad dorada oro, lilio, clavel, cristal luciente,</p> <p>no sólo en plata o víola troncada se vuelva, mas tú y ello juntamente en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.</p>	<p><i>Persuade a Anarda que Ame</i> Soneto II</p> <p>Anarda vê na estrêla, que em piedoso Vital influxo move amor amor querido, Adverte no jasmim, que embranquecido Cândida fé publica de amoroso.</p> <p>Considera no sol, que luminoso Ama o jardim de flores guarnecido; Na rosa adverte, que em coral florido De Vênus veste o nâcar lastimoso.</p> <p>Anarda pois, não queiras arrogante Com desdém singular de rigorosa As armas desprezar do deus triunfante:</p> <p>Como de amor te livras poderosa, Se em teu gesto florido e rutilante És estrêla, és jasmim, és sol, és rosa?</p>	<p><i>Encarecimiento da Femosura de Anarda</i> Soneto II</p> <p>Bello el clavel ostenta sus colores, Bella la rosa en el jardín se admira, Bello el lilio fragante olor respira, Bello el jazmín se viste de candores.</p> <p>Bello el abril produce alegres flores, Bello el sol en la cuarta esfera gira, Bella la Fénix nace de su pira, Bella la luna esparce resplandores.</p> <p>Mas con Anarda dulcemente hermosa No puede hallarse en todo el suelo alguna Hermosura, que brille luminosa.</p> <p>Con su belleza singular ninguna Belleza tener pueden clavel, rosa, Lilio, jazmín, abril, sol, Fénix, luna.</p>
--	---	--

Carpe diem

Con un tópico tan trillado como el de la fugacidad de la vida, que la poesía barroca ha emblemático con la figura de la *rosa*, Góngora escribió por lo menos una media docena de sonetos y Manuel Botelho tres de ellos, ambos coincidiendo en cuanto a un par de atributos de esta imagen: su valor migratorio y efímero (ave) y su cualidad lacerante e irascible (espino). «Purpúreas alas», escoge Góngora, «ave purpúrea» elige Botelho; y en la intersección de esas elecciones la condición iracunda de Anarda se iguala a la de Doña Guiomar de Sá. La belleza del soneto reside también en su ingenio, al utilizar Góngora el apellido del marido de Doña Guiomar (Juan Fernández de Espinosa).

<p>(1609)</p> <p>Los blancos lillos que de ciento en ciento, hijos del Sol, nos da la Primavera, a quien del Tajo son en la ribera oro su cuna, perlas su alimento;</p> <p>Las frescas rosas, que ambicioso el viento con pluma solícita lisonjera, como quien de una y otra hoja espera purpúreas alas, si lascivo aliento,</p>	<p>(1610)</p> <p><i>En la muerte de Doña Guiomar de Sá, mujer de Juan Fernández de Espinosa</i></p> <p>Pálida restituye a su elemento su ya esplendor purpúreo casta rosa, que en planta dulce un tiempo, si espino, gloria del Sol, lisonja fue del viento.</p> <p>El mismo que espiró süave aliento fresca, espira marchita y siempre hermosa; no yace, no, en la tierra, mas reposa, negándole aun al hado lo violento.</p>
--	--